

研究報告

『声楽家のマニュアル』分析（Ⅲ）

～ベルカント期における声楽教育分析～

岡元 敦司

北翔大学教育文化学部教育学科

抄 録

本研究は、イタリアのオペラ史に関わる声楽研究に欠かせないスクオーラ・アンティーカ¹（伝統的な教え；直訳では“古き学校”）について、オペラが初めて作曲された1600年以降に書かれた文献を読み解き、声楽教師や音声生理学博士による語録（ここでは“ことば”とする）を精査、20世紀初頭までに発刊された発声教則本を分析し、伝統的な声楽教育とはどのような“学び”だったのかを考察し、現在の声楽教育における発声法を研究し報告するものである。

1830年にロッシーニが作曲活動に終止符をうち、オペラ史ではベルカント期の幕を閉じることとされているが、伝統的で華やかな高い技術を誇った歌手（ヴィルトゥオーゾ）を育成するために多くの声楽教師によってその訓練法が確立されていた。そのメソッドは後のイタリア・オペラを支え、20世紀初頭まで繁栄させたプッチーニ作品から現在の声楽作品に至るまで影響し続けることになる。スクオーラ・アンティーカを継承した多くの歌手たちは20世紀初頭のオペラブームを巻き起こし、更には世界各地からそのメソッドを求めて多くの歌手がイタリア人声楽教師たちの築いたメソッドを請い、この“伝統的な教え”を各国で継承し続けている。

我が国では呼吸法、発声法、ソルフェージュ、様々な声を用いた音楽教育においてこのスクオーラ・アンティーカが根底にあると言っても過言ではないだろう。例えば、声楽教師のよく使う“ベルカント”はベルカント期として1830年までの華やかで卓越した舞台を行っていた時代について定義する語意にもかわらず、多くはベルカント唱法と称してイタリアの伝統的な歌唱法“良い歌声”と捉えている。その輝かしい時代を作った指導者たちの“ことば”を想像し、いつしか“美しき時代”、つまり“美しき時代の良い声”を意味する言葉として変貌を遂げたのである。

時代と共に変わるメソッドを認識しながら、このスクオーラ・アンティーカを分析し、我が国の声楽教育において未だ不鮮明な点を解決できるよう、当時の声楽教師が残してきた“ことば”による教育を再び起こしながら、“伝承”について改めて考え、この研究報告を書き留めるに至った。本稿は研究報告書として「北翔大学北方圏学術情報センター年報第12号」『声楽家のマニュアル』分析（Ⅰ）～スクオーラ・アンティーカによる声楽教育の一考察～、「北翔大学教育文化学部研究紀要第6号」『声楽家のマニュアル』分析（Ⅱ）～発声教則本による発声メカニズムと声楽教育～に続く、第Ⅲ章の研究報告とする。

キーワード：音楽、音楽教育、声楽、声楽教育、発声法、呼吸法

I. 『声楽家のマニュアル』分析

1. 声を教育する

イタリア語で“教育”という言葉を目指す単語はIS-

TRUZIONE（イストゥルツィオーネ）とEDUCAZIONE（エドゥカツィオーネ）がある。前者は教育機関での学識における教育を、後者はTRAINING（訓練）を意味する家庭教育と、TEACH（教える）を意味とする学校教育を表しているが、本章の“教育”はTRAINING（訓練）に関するEDUCAZIONEを意味としている。

¹ Scuola Antica イタリアにおける声楽指導の中で使われる“伝統的発声法”もしくは現代において消えつつあるメソッドについて表現される言葉。

声楽の訓練のことを“教育”として捉えるようになった頃、すなわちベルカント期に声楽の教則本や声帯の原理が研究され、本稿の“ことば”が記されたことになる。絶対王政下における音楽の在り方として声楽はある種の“教養”として捉えられていたが、フランス革命が勃発すると共にベルカント期は末期を迎え、オペラそのものが大衆的な存在になっていった。当時の宮廷に支えていた作曲家たち、もしくは声楽教師の元に多くの歌手見習いが、当時誰もが憧れたヴィルトゥオーゾになるための“教育”、つまりトレーニングを受けることを目的に殺到した。そのため貴族の間で少なくとも“教養”であった音楽は、貴族、教会の権威が落ちていく時代背景とともに、大衆にも手の届く“教育”として、職人的な訓練を求めるようになった。もっとも当時オペラの拠点として栄えたナポリではいくつかあった孤児院が教会音楽の典礼に貢献していたが、その後18世紀後半に声楽家の育成をするための音楽院となった。経済的な理由でトレーニングを受けられない子供は音楽活動をしていた孤児院に寄宿し、才能のある男児のみが優秀な声楽教師の施しを得ることができた。そうした孤児院では美しい声を保つために去勢手術を受けることが流行し、成人の肺活量で変声期前の声の美しさを保ち、息の長さ、複雑なコロラトゥーラ²など卓越した技術を習得することにより、皆、ヴィルトゥオーゾを目指した。この時代に伝承されてきた歌唱様式は格式があり、修辞、情念、メリスマといった様々なアフェット・カンタンドを継承しなればならなかった。ヴィルトゥオーゾとは、様式を継承した歌手のみに与えられる称号でもあった。

では“ベルカント”とは何を表すのか、私たちはベルカント技法、ベルカント期と言った意味、もしくは負担のかからない歌唱法で最も劇場に響かせる声の技術と言ったような意味として捉えているかもしれない。確かにこの言葉はヨーロッパ各国によって独特な意味を持つことになったが、本来の発祥地イタリアにおいても、この“ベルカント”という言葉の意味を正確に捉えられているかは疑問である。

ベルカントとは1600年代から1830年頃までに伝承された“芸術様式”だと考えられている。その時代に作られた多くのオペラは、神話や寓話から成り立つ物語が多く、ほとんどがファンタジーとして書かれ、ギリシャ、

ローマ時代の英雄達が恋をしたり、策略を立てたり、騙されたり、戦ったりしながらそのキャラクター達の関係性を深くしながら展開し、その物語は必ずハッピーエンドとして仕立てて、聴衆を喜ばせていた。

この時期における番号オペラの形式では、アリア、重唱、合唱などが別れており、それぞれ形式的なオペラの役割を持っていた。例えばアリアはそのキャラクターや感情を示すものであり、愛の歌、嫉妬の歌、怒りのアリア、絶望のアリア、苦悩のアリア、勝利のアリアなどに別れており、そのシチュエーション、またはキャラクターに合わせてそのパッセージをそれぞれ変化させ、次第にヴィルトゥオーゾが自らの演奏技術をきらびやかものにしていった。そもそもカストラートの登場に関してもその特別な能力はベルカント様式そのものの象徴として考えられるであろう。

小鳥の声や雷、嵐、あらゆる自然の音を声で作上げ、最も声に近い楽器として使われていたホルネットと歌手がその歌唱技術を争ったりしながら、声に対する絶対的なこだわりを持っていた時代こそがベルカント様式であり、その様式に当てはまるオペラでは、常に歌手の声、その技術が最優先に考えられ公演されていた。

この時代の歌手は優れた作曲家であり、ボルボラ³やハッセ⁴のように声楽教師でもあったので、アリアに用いた技巧的なパッセージは歌手に当てはめられて作曲されていた。歌手はその与えられたパッセージをより高い技術で演奏できるように競い合い、多くのヴァリエーションを持ち始め、聴衆はその卓越した技術を聴きに劇場に溢れていた。

こうした流行の中で、人々は優れた歌手になるためにより良い声楽教師との出会いを求め、歌手も名の通った声楽教師になるためにあらゆる努力をした。そうした経緯が現在に至るまで、発声法を伝承させる要因となり、確立したメソッドが生まれた。現在も良質な声楽教育を考えると、この時代の声楽教師の教えは、伝統的な発声法において非常に重要な“ことば”である。当時のボルボラやハッセがいかに高い技術を求めて声楽教本を作り、その門下生の実績はもとより、多くの声楽教師が生まれ、この“ことば”指導を継承していったことこそが今に残るベルカント唱法に繋がっているのではないだろうか。

² コロラトゥーラ Coloratura；伊 “色”の語源である“外見”を意味とする声楽技巧。従来のオルガヌムにおける一音節に当てはめるメリスマの技術に加え、より技巧的な要素を求められる。

³ ニコラ・ボルボラ (Nicola Porpora, 1686~1768) イタリアの作曲家、ナポリの音楽院でファリネッリ、カッファレリを育て、ハイドンを教えた。当時のオペラ作品の台本作成に大きな影響を与えたピエロ・メタスタージオ (Piero Metastasio, 1698~1782) とともにナポリ楽派のオペラ作品の発展に貢献した。

⁴ ヨハン・アドルフ・ハッセ (Johann Adolph Hasse, 1699~1783) ドイツの作曲家、ナポリにわたり当時音楽界で絶対的な権力を持っていたアレクサンドロ・スカララッティに学んだ。

歌手になるために声楽的な訓練の一環として
ソルフェージュを始めないことが重要だ。
ソルフェージュは母音歌唱を習得するために、
ゆっくり音階と音程を理解しながら、
実行するべきである。

パノフカ⁵

(マストリーリ著、『声楽家のマニュアル』より)

声楽家にとって、良い声楽教師と出会うことが人生を左右するほど重要なことであり、それは現代でも伝統を重んじるメソッドにおいて同様であるが、当時の歌手はその時代の大家、ベルカント期であればピストッキ⁶、ベルナッキ⁷、ボルボラを代表した声楽教師たちに学ぶことが、歌手として成功の道を握っていた。この時代の声楽教師は当時解剖学から学んだ声に纏わる発音器官、そして音楽理論、修辞学において以後右に出る者がいないほど知識が豊富であった。またコンセルヴァトーリオ（音楽院）など教育機関においても教鞭をとっていた。当時カストラト育成の中心となっていたナポリには4つの音楽院が存在していた。それぞれの音楽院は、語源でもある孤児院として、もともと貧しい子供たちの慈善事業として教育を施していたが、教育を施す資金が潤沢でなかったために、17世紀には音楽のみを教える機関となり、生徒たちを公私にわたる音楽的な目的で派遣させ、18世紀後半には音楽院として財源を整えていた。やがて音楽院の生徒たちは、在学するための役目として収入を求め、さらには学費を払うために、早く一人前の歌手にならなくてはならず、競争ようにして音楽を学んだ。この背景における教育下で歌手として自立していくことは大変な苦難の道であった。上記の“ことば”は19世紀の声楽教師パノフカのものが、ベルカント期がいかに様式を重んじていたことを表している。従来の声楽教育のように発声訓練としてこの教則本を扱うのではなく、楽曲として母音歌唱することの重要性を述べている。当時の音楽教育におけるソルフェージュの考え方の変化が伺える“ことば”である。パノフカの声楽教本は1番から基礎的な音階練習ではなく、音楽的な旋律を用いた練習曲を用いている。〈譜例1〉



〈譜例1〉パノフカによる声楽教本より

ベルカント期を支えた声楽教師、ガルシアやボルボラ、さらにはロッシーニらが声楽教本の中で最初の項目としてシンプルな音階練習を提案している。おそらく当時はこうした音階練習を丹念にトレーニングすることが声楽教育の一つの様式であった。こうしたトレーニングを目的とした教則本はロッシーニが無伴奏の音階とアジリタの練習曲、またガルシアの和声を用いた発声練習法として、ルイーザブラーケ⁸やアプトに引き継がれ、〈譜例2〉のような1音のロングトーンを用いた練習から始まる教則本を残している。こうした形態は呼吸のトレーニングとして現代も活用されている。



〈譜例2〉アプトの声楽教本より

上記のパノフカの“ことば”に述べられているように、19世紀になると発声練習としてのソルフェージュ（伊：ソルフェッジョ）は、その時代のオペラ作品を歌唱するための旋律と伴奏を用いた楽曲練習、フレージングの展開を用いて、母音歌唱を学ぶことに重点を置くようになった。ボルボラやガルシア、ロッシーニらが提案してきた教育、すなわちトレーニング要素を用いた発声を伴奏付きの楽曲を使った発声に発展させることにより、その後、イタリア語を用いた発声練習を提案したバッカイ、サルヴァトーレの効果的な楽曲練習や、また

⁵ ハインリッヒ・パノフカ (Heinrich Panofka, 1807-1887) 声楽教師・作曲家・ヴァイオリニスト、パリに声楽の音楽院 (Académie de Chantdes Amateurs) を設立し、声学を教えた。「Practical Singing Tutor」を執筆した。

⁶ フランチェスコ・アントニオ・ピストッキ (Francesco Antonio Pistocchi, 1659-1726) 8歳から作曲を始め、主にボローニャ、フェララにて教会歌手として活躍した。ウィーンで宮廷楽士長を務めた後ボローニャで声楽教師となった。

⁷ アントニオ・マリア・ベルナッキ (Antonio Maria Bernacchi, 1685-1756) イタリアのカストラト、ピストッキの弟子、ヨーロッパで歌手として活躍後は声楽教師として活動した。多くの歌手を輩出したが、ファリネッリを短期間教えたとされている。

⁸ ルイーザ・ブラーケ (Luigi Lablache, 1794-1858) ナポリ生まれのバス歌手、ロッシーニ、メルカダント作品をレパートリーにした声楽教師。

パノフカと同じように母音歌唱を訓練することを目的としたマチルデ、コンコーネ、アプトといった発声練習が主流となっていった。

純粋な音を奏でること、
それは喉もしくは鼻にかけた
声を使い分けて抑揚を守ることである。
また可能な限り響きを広げさせ、
低音から高音の音声器官を
限界まで拡張させることである。
このことは全ての声域に有効で、
しなやかな発声、軽やかさ、
強さを合一させた声を与え、
歌唱時の言葉を最後まではっきりと
清らかに大きく発音し、
異なるアクセントを
変化させることができるのだ。

ボルボラ

（マストリーニ著、『声楽家のマニュアル』より）

現存するオペラ譜面が確認されている1600年から現在までで、おそらく最も偉大なヴィルトゥオーゾであるカルロ・ブロスキ、通称ファリネッリや当時活躍した第一線の歌手たちを育てた声楽教師ボルボラは、上記のような“ことば”で発声法を教えていた。人間の声のメカニズムについて、曖昧な点が多かった時代に、純粋な声を求めるために、喉声、鼻声を柔軟にバランスよく抑揚に用いて、音声器官を広げる発音をすることが良い発声に必要不可欠なことだと、この“ことば”を残している。ボルボラは、自然に拡張された声を求め、決して力を入れた発声をさせなかった。常にバランス感覚を重視し、それぞれの歌手に合わせた段階を自然に導いた。さらには正確なレパートリーの選択、声の昇降、語尾の子音の処理、トリル、声の振動、半音階の歌唱、抒情詩における解釈など細部にまで豊富な知識を使い指導することができたとされている。実際に上記の“ことば”に書かれていることは現代の発声教育においても用いることが多い。後のベルカント末期と共に作曲活動を終えたロッシーニはこの純粋な声を生涯追及し続けた作曲家の一人と言っても過言ではないだろう。彼は柔軟な声を求めアジリタを多く取り入れ、イタリアのベルカント期における声の様式を確立させた一人である。

“Chi canta italianamente,
canta tutto il tempo della sua vita”

（イタリアらしく歌う歌手は、
自らの人生のテンポで全て歌う歌手だ。）

ロッシーニ

マストリーニ著、『声楽家のマニュアル』より

ロッシーニはベルカント後期において重要な様式を重んじたオペラ作品を多数作曲した。アジリタや韻律に生じるリズムを使った楽曲は、自然な発声でなければ歌唱が難しい。上記の“ことば”はロッシーニの作品の魅力を存分に表しているだけではなく、ボルボラの提唱した力まない発声の伝統を守っている“ことば”でもある。人生そのもののテンポを使って、当時のダカーポ・アリアや、番号付きで作られた様式的オペラのドラマ性を担っているコントラスト様式を表現していくことは、イタリアの初期ロマン派作品の歌唱法まで影響し、その伝統はその後イタリアオペラを歌唱するための基礎となっている。

2. オペラにおける“ことば”について

オペラは作曲家と台本作家が選ぶ言語によって記譜される。その音楽性と“ことば”の持つ本質を理解することは、オペラ作曲家の想像力と演奏者を結びつける必要なアプローチである。この“ことば”の理解のために、外国語でも母国語でも正確なアーティキュレーションとイントネーションを習得し、劇場内にはっきりと響かせるための発声が必要である。オペラの“ことば”について、その構造を知るために、その言語の音節（Syllaba）を見てゆくと、ベルカント期のオペラ制作において最も重要なことは、正確な台本、つまりオペラに相応しい韻文の選択であったことを想像することができる。ギリシャ劇をオペラにすることに貢献したカメラータはカッチーニやヤコボペーリらが所属していた研究機関で、おそらく最も古いオペラ作品であろう『ダフネ』や『エウリディーチェ』を作った。そしてモンテヴェルディの作品『オルフェオ』は作品としてはほぼ完全な状態で残っている。これらの起点に確実に存在していたのは、音ではなく紛れもなく高い技術で作られた韻文である。修辞学によって導かれたこれらの韻文を周到に散りばめた正確な台本はオペラを発展させることに大きく貢献してきた要素である。

その要素の中に際立つ技術はイントネーションである。イタリア語の発音には母音（Vocale）、子音（Consonante）、半母音（Semivocale）、半子音（Semiconsonante）があり、母音には開口母音 [a] [è] [i] [ò] を4つの母音、閉口母音 [é] [ó] [u] はこれらの3つの母音に設けている。

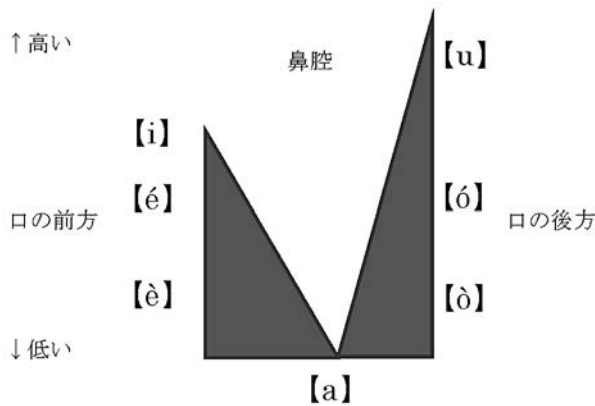


図1 母音発音源を口腔内横から見た図

＜図1＞はイタリア語の母音発音源を声楽家の観点からみたもので、口の後方で発音される【u】は最も高いポジションで発音され、口の前方で発音される【i】も高いポジションで発音される。【a】はちょうど真ん中、最も低いポジションで発音される。イタリア語によるオペラ歌唱ではこれらの全母音、また口蓋発音【i】と軟口蓋発音【u】の2種類の半母音を的確に発音し、長母音と短母音の使い分けを必要とする。

子音は大きく有声子音 (sonora) と無声子音 (sorda) に分けられる。＜図2＞のような子音を正しく発音することによって台本作家の作る物語、また作曲家の意図ある押韻を用いてフレーズを歌唱することができる。つまり音節 (sillaba) によって組み立てられた詩文は韻律 (rima) によってリズムを持ち、そのキャラクターの性格を引き出すために選ばれた単語をそのフィーグル (文彩) を用いて発する。そこには様々な環境において柔軟に変化するイントネーションとアクセントが存在している。フレーズには一律なリズムに守られた抒情的詩文があり、さらにはラテン語の文彩を引き継いでいるイタリア語の子音は日本語の子音の形と比べると種類が多く、舞台上での発音では子音扱い方には気をつけなければならない。＜図2＞、また発声において音質 (Timbro) を安定させるために、アーティキュレーションを担う器官⁹、口腔、唇、歯、歯茎、口蓋、舌を各必要な子音に使い分けることも発音上、重要なことである。

歌手はその言語の意味を表現歌唱しなくてはならないが、正確な言語の意味を表現するために必要な知識 (その物語の歴史的背景、役柄、因果関係など) も踏まえた上で正しい発音が求められる。たとえばイタリア語を正確に発音するためにはその単語の意味、またイントネー

ションとアクセントを的確に発し、演出の意図を通してその文彩を含んだフレーズを表現する、当然ながらその認識がなければ、その役柄を確立させることは困難とされる。

濁音方法	濁音の種類	有声 (Sonora)	無声 (Sorda)
破裂音 (occlusiva)	破裂音	両唇音【[b]】 (bilabiale) 歯音【[d]】 (dentale) 歯茎音【[d]】 (alveolare) そり舌音【[d]】 (retroflexa) 硬口蓋音【[j]】 (palatale) 軟口蓋音【[g]】 (velare) 口蓋垂音【[c]】 (uvulare) 声門破裂音【[ʔ]】 (glottidale) 唇軟口蓋音【[gb]】 (labiale velare)	両唇音【[p]】 (bilabiale) 歯音【[t]】 (dentale) 歯茎音【[t]】 (alveolare) そり舌音【[t]】 (retroflexa) 硬口蓋音【[c]】 (palatale) 軟口蓋音【[k]】 (velare) 口蓋垂音【[q]】 (uvulare) 声門破裂音【[ʔ]】 (glottidale) 唇軟口蓋音【[kp]】 (labiale velare)
	内破音 (implosive)	両唇音【[ɓ]】 (bilabiale) 歯音【[ɗ]】 (dentale) 歯茎音【[ɗ]】 (alveolare) そり舌音【[ɗ]】 (retroflexa) 硬口蓋音【[ɟ]】 (palatale) 軟口蓋音【[g]】 (velare) 口蓋垂音【[ɟ]】 (uvulare)	両唇音【[ɓ̥]】 (bilabiale) 歯音【[ɗ̥]】 (dentale) 歯茎音【[ɗ̥]】 (alveolare) 硬口蓋音【[ɟ̥]】 (palatale) 軟口蓋音【[g̥]】 (velare) 口蓋垂音【[ɟ̥]】 (uvulare)
	放破音 (eiettive)	両唇音【[pʰ]】 (bilabiale) 歯茎音【[tʰ]】 (alveolare) そり舌音【[tʰ]】 (retroflexa) 硬口蓋音【[cʰ]】 (palatale) 軟口蓋音【[kʰ]】 (velare) 口蓋垂音【[qʰ]】 (uvulare)	
摩擦音 (fricative)	かさかさ音 (Clic)	歯茎音【[ɽ]】 (alveolare)	
	中央歯擦音 (sibilanti)	両唇音 後部歯茎音 口蓋音 そり舌音	両唇音 後部歯茎音 口蓋音 そり舌音
	側面歯擦音 (non sibilant centrali)	両唇音 唇歯音 歯音	両唇音 唇歯音 歯音

⁹ アーティキュレーションとは“はっきりと言う”という語意があるが、ここでは調音器官のことを指し、発語を確立させるための上あごの部分 (声門・舌根・口蓋垂・軟口蓋・硬口蓋・歯茎・歯・唇) を表す。

		硬口蓋音 軟口蓋音	硬口蓋音 軟口蓋音 SJ音 (dorsopalatale) 口蓋垂音 咽頭音 (faringale) 喉頭音 (epiglottale)
	側面音 (laterali)	歯茎音 そり舌音 硬口蓋音	歯茎音 そり舌音 硬口蓋音 軟口蓋音
ふるえ音 (vibrante) 振動音 (monovibrante)		両唇音 歯茎音 口蓋垂音 そり舌音 喉頭音	
鼻音 (nasale)		両唇音【m】 歯音【n】 唇歯音m 歯茎音n そり舌音n 硬口蓋音n 軟口蓋音n 口蓋垂音N 唇軟口蓋音nm	
破擦音 (affricate)		唇歯音 歯茎音 後部歯茎音 (postalveolare) 口蓋音 そり舌音	唇歯音 歯茎音 後部歯茎音 (postalveolare) 口蓋音 そり舌音
接近音 (approssimante)	接近音 側面接近音 (laterali) 強制接近音 (coarticolazioni)		

図2 イタリア語子音の濁音表

Ⅱ. 考 察

ボルボラを始めこのベルカント期に活躍した声楽教師たちはメタスタージオ¹⁰と深い関連を持っている。この比類なき才能を持った台本作家が、今日のスタイルを確立させるのに大きな貢献をしたことは間違いない。その背景には、オペラセーリアの確立があった。バロック期初期までの手描き譜面は現代の楽譜のように様々な音楽記号で演奏スタイルを示唆することはなく、書かれている音符と、その詩によって楽譜上には見えない歌唱法を見出し、それぞれの歌手が情念を与えることによって楽曲を作り上げていた。それは修辞に対する知識と情念を表す方法を習得することが大前提にあり、声楽教師にとって最も基礎的な指導要素であった。アフエット・カ

ンタンド（情感を揺さぶる歌唱）はバロック期、ベルカント期において重要な歌唱法であり、修辞における弁論技術は情感や情念を説得させ、人々に感動を与えるためになくなくてはならないものだった。こうした修辞を導くためメタスタージオのようなフィグーラ（文彩）に長けている詩人が台本を手がけることで、歌手たちの情念に満ちた歌唱と共に物語の様式によって語ることがオペラ・リリカ、すなわち抒情的作品である。そして明瞭な語りを美しい声と共に発することが歌唱であり、弁論する技術として最も崇高なものであり、そのための声の訓練（教育）は語り手としての歌手に最も必要な技術であった。全ては情念に満ちた単語とフレーズを発することができるか、またそこからトリルやアジリタまたはコロラトゥーラの技術を用いて的確な様式によって歌唱ができるかが試されていたのである。やがて大衆は様式的なオペラよりもグランドオペラに憧れ、伝統とスタイルを持つヴィルトゥオーゾたちと共にベルカント期は終幕を迎える。オペラはさらに全盛期を迎え、花形の歌手たちを育てるためのメソッドは伝統として声楽教師によって時代と共に変化を遂げていったのである。

Ⅲ. おわりに

イタリアの声楽教師による伝統的な指導法は、遠くボルボラの時代まで遡ることもあるが、発声法については音声生理学を築いたガルシア（息子）¹¹の影響が非常に大きい。我が国では発声教則本として、コンコーネを学ぶことが主流となっているが、イタリアでは楽曲としての練習曲より、音階練習を重んじたパノフカや基礎的なアプトを学ぶことが多い。

本稿にある偉大な声楽教師たちの残した“ことば”は、実際に筆者自身が7年近く学んだジュリアーノ・チャンネッラ（1943～2008）によって実践され、今も自身の指導法に大きく影響している。チャンネッラは、カルロ・ベルゴンツィ（1924～2014）やジャコモ・ラウリ＝ヴォルピ（1892～1979）の門下生であり、さらにラウリ＝ヴォルピは、アントニオ・コトツィ（1831～1918）の往年時代の門下生である。さらにはラウリ＝ヴォルピは『トゥーランドット』ニューヨーク公演の初演メンバーである。つまり2世代前にブッチーニを知っている歌手にチャンネッラが師事し、3世代前にはロッシーニを知っている歌手にラウリ＝ヴォルピが師事している。その伝統の教えは今も変わらず、声楽に関連する用語を

¹⁰ ピエトロ・メタスタージオ（Pietro Metastasio, 1698～1782）イタリアの詩人、オペラ台本作家。アルカディア派最大の詩人。ギリシャ古典劇やタッソの作品を学び、悲劇と喜劇の融合を成し遂げオペラ・セーリア様式を確立した。

¹¹ マヌエル・ガルシア（Manuel Garcia, 1775～1832）セヴィリヤ生まれ、テノール、作曲家、声楽教師。同姓同名で音楽学者、声楽教師の息子（Manuel Garcia, 1805～1906）がいる。

用いながら、その精神は幾らか色褪せながらも尚、口承で残っている。この“ことば”を後世に残していくことにより、新しい声の在り方を想像し、現代の多様化する発声教育に生かすことができるのであれば本望である。

IV. 参考文献

I 洋書

- ・Manuali Iioepi “Manuale del Cantante” di Leopoldo Mastrigli ULRICO IIOEPLI editore librajo della real casa Milano 1890
- ・“Vocalises ou Etudes de l’Art du Chant” Girolamo Crescentini A.de Gaiaudè a Paris 1810
- ・“Vocalizzi preparatorii” G. B. Lamperti Biblioteca musicale didascalica G. Ricordi & C Milano
- ・“Salvatore Marchesi op. 15” Elementary and progressive vocalises Schirmer’s Library Vol. 593
- ・“Practical Method of Italian Singing” N.Vaccai Russell’s New and Improved Edition Boston.

- ・“20 Vocalisen op.15” Marchesi Revised edition by Mathilde Marchesi, Edition André No.903a

II 和書

- ・『作詩法の基本とイタリア・オペラの台本ーより正しく理解するために』エルマンノ・アリエンティ 東京藝術大学出版社
- ・『西洋音楽史』概説 門馬直美 春秋社
- ・『G. カッチーニの《レ・スオーヴェ・ムジケ》1602年序文ー翻訳と注ー佐竹淳 国立音楽大学音楽研究所演奏史・演奏研究部門
- ・『イタリアの詩歌』ー音楽的な詩, 詩的な音楽ー 天野恵 鈴木信吾 森田学 三修社
- ・『オペラ上演のための“ことば”ー考察ー1ー』原語上演と母国語上演のあり方とその分析 岡元敦司 北海道オペラ研修所
- ・ルネサンス・初期バロックの歌唱法 イギリス・イタリアの演奏習慣を探る ロバート・トフト著 高久桂訳 道和書院